

3. Der deseterac gehört den serbokroatischen Liedern, besonders den epischen, und den Sprichwörtern an. Der westslavische Zehnsilbler mit Einschnitt vor der fünften Silbe schliesst, im Gegensatz zum slovenischen und bulgarischen deseterac, die Möglichkeit einer Entlehnung aus dem serbokroatischen aus. Wirkliche Epen fehlen bei den Westslaven, der Zehnsilbler wird hier in Sprichwörtern und (in Polen und Mähren) in episch gefärbter Lyrik verwendet. Die Tschechoslovaken haben die quantitativen Unterschiede der Vokale beibehalten. Die mährischen Zehnsilbler („Byla cesta byla ušlapaná“) sind durch die Verteilung der Wortgrenzen und der Betonungen dem deseterac sehr ähnlich, und der Mangel der quantitativen Klausel erklärt sich leicht durch die Gerechtigkeit der cechoslovakischen Lieder und durch den Verlust der Polytonie im Čechischen und Slovaki-schen, der die Rolle der Quantitätskorrelation im phonologischen System stark änderte. Die ostslavischen (grossrussischen und ukrainischen) Parallelen zum deseterac lassen wir hier wegen der Verwickeltheit der Frage beiseite (als seine grossrussische Modifikation kann das sogen. abgekürzte epische Versmass angesehen werden: „Ino Gríša Otrépjev Rostríga“). Es gibt keine haltbaren Argumente gegen die Hypothese über das von SREZNEVSKIJ vermutete ur-slavische Vorbild des deseterac.<sup>1)</sup>

MEILLET hat durch die Vergleichung des altgriechischen und vedischen Versbaues bewiesen, dass der indogermanische Vers ein syllabisches Schema und eine quantitative Klausel besass. Besonders überzeugend konfrontiert

MEILLET den vedischen  $\text{trištubh } (\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} - \underline{u} - \underline{u})$  mit dem sapphischen Elfsilbler  $(\underline{u} \underline{u} - \underline{u} - \underline{u} \underline{u} - \underline{u} - \underline{u})$ . Folgen wir den Thesen von MEILLET, so ersehen wir die Verwandtschaft zwischen den Zehnsilblern von SAPPHO (*Σιδηρμένως ἐν στήθεσιν ἄριος oder Θυρόρου πίδως ἐπτορήριμι*) und dem griechischen volkstümlichen Versmass *παροιμιαιός*. etymologisch Spruchvers, in dem Sprichwörter und wahrscheinlich die ältesten griechischen Epen verfasst wurden.  $(\underline{[ - \underline{u} \underline{u} ]} \underline{[ - \underline{u} \underline{u} ]} \underline{u} \underline{u} - \underline{u} \underline{u} - \underline{u} \underline{u} - \underline{u})$ : "Ἐργον κακόν ἔργον ἀεινον). Versuchen wir das entsprechende hypothetische vedische Vers-schema theoretisch festzustellen, gemäss dem Verhältnis zwischen dem sapphischen Elfsilbler und dem  $\text{trištubh}$ , so erhalten wir das folgende Schema:  
 $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} - \underline{u}$

In den Veden ist dieses Versmass nicht vorhanden und kann auch nicht vorhanden sein, da den Klauseln der vedischen Verse die Verbindung zweier Kürzen fremd ist. Aber es ist dasselbe rhythmische Schema, zu dem der deseterac tendiert. Somit wird durch Vergleichung des griechischen und serbokroatischen Verses ein neues indogermanisches Versmass, nämlich der Zehnsilbler, festgestellt.

Die quantitative Schwankungen der beiden ersten Takte des *παροιμιαιός*, die Standhaftigkeit des dritten Taktes, der weder durch einen Spondäus, noch durch einen Daktylus ersetzt wird, und gleicherweise die Tendenz

<sup>1)</sup> Mein ursprüngliches skeptisches Verhalten zur Frage der Altertümlichkeit des serbokroatischen deseterac (Slavistische Studien FR. SPINA, Reichenberg 1929, 7 f.) war zwar als Arbeitspostulat richtig, erwies sich aber im Laufe der weiteren Untersuchung als nicht mehr haltbar.

zur Wortgrenze innerhalb des zweiten Taktes können als indogermanische Erbschaft betrachtet werden.

Vielleicht war schon dem indogermanischen Zehnsilbler neben der konstanten anapästischen Klausel auch eine allgemeine anapästische Tendenz eigen, die in den entsprechenden griechischen Versmassen mehr oder weniger normiert wurde. Wenigstens besitzt der litauische Zehnsilbler neben dem Einschnitte vor der fünften Silbe eine anapästische Tendenz, auf die BRAZYS hinweist („Ūžugino manį motynāla“). Die Ersetzung der quantifizierenden Verscharakteristik durch die akzentuierende steht im Zusammenhang mit der litauischen akzentologischen Evolution.

Die Analyse der neuerforschten avestischen Zehnsilbler („Onō porñō tonum ořisifoi“) lässt vermuten, dass neben dem griechischen und dem baltoslavischen Nachkommen des indogermanischen Zehnsilblers auch ein indoiranischer existiert hat.<sup>1)</sup>

No discussion.

9. Professor G. BECKING, Praha: *Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos.*

Ein neueres Buch über das serbokroatische Heldenlied erklärt die Musik dieses Epos als „rudimentär“. Glücklicherweise hat es nicht recht, weder in historischer noch in künstlerischer Hinsicht. Glücklicherweise, denn unter den wenigen Stellen der Erde, an denen noch gesungene Epik lebt, ist der Balkan uns die nächste und leichtest zugängliche. Wäre die Musik des Heldenliedes dort wirklich in einem so argen Verfallszustande, so gäbe es heute noch keine Antwort auf die Frage, die von jeher die Epenforscher aller Literaturen und ganz besonders die musikalischen unter ihnen als eine der wichtigsten und rätselhaftesten beschäftigt: „Wie sind lange, bis zu tausenden von Versen zählende Heldenlieder überhaupt gesungen vorgetragen zu denken?“ Augenscheinlich hat die moderne europäische Musik keine passenden Formen dafür zur Hand. Die gute, ja ausgezeichnete Erhaltung des epischen Gesanges auf dem Balkan erlaubt uns aber schon jetzt mancherlei Klärungen.

Die Musik der Heldenlieder wurde niemals notiert. Es gibt auch in der europäischen Notenschrift keine Handhabe, sie ihrer Natur entsprechend aufzuschreiben. Sie ging und geht heute noch mündlich von Sänger zu Sänger. Dass dabei die älteste Überlieferung in wesentlichen Zügen getreu vererbt wurde, darf man wohl aus der Erhaltung eines eigenen Ton-systems für den epischen Gesang schliessen, das seit dem Mittelalter aus dem übrigen Europa verschwunden ist.

Zur Erfassung des Ton-systems, d.h. für die Bestimmung der in einer Musik verwendeten Tonhöhen und ihres Verhältnisses zueinander, genügt es nicht, alle Tongebungen eines Stückes inbezug auf ihre Höhe zu messen und die Ergebnisse zu vergleichen. Diese – an sich schon überaus mühselige – Arbeit würde nicht einmal bei Anwendung auf den Vortrag eines modernen Vokalwerks zur Bestätigung des (uns völlig bekannten) Ton-systems führen. Umso weniger reicht sie aus, die Vorbedingungen zur Erkenntnis fremder Ton-systeme zu schaffen. Die Grenzen, in denen der

<sup>1)</sup> Näher werde ich die Fragen der Genese des deseterac in einem besonderen Aufsätze erörtern.

wirklich gesungene Ton von dem gemeinten Systemton abweichen kann, sind, auch in der modernen Musik, weit und wechselnd. Die Unterscheidung von Realisation und Intention, die sich in der Phonologie als so wichtig erweist, hat für die musikwissenschaftliche Untersuchung gleichfalls grundsätzliche Bedeutung.

Die Bestimmung des Tonsystems im montenegrinischen Epos allgemein und in den Liedern Vučićs im besonderen wird dadurch erleichtert, dass sich der Sänger auf der Gusla, der einsaitigen ungebuchteten Schalenfiedel mit Hautdecke und ohne Griffbrett<sup>1)</sup>, durchweg im Einklange<sup>2)</sup> begleitet. Da die Griffe auf dem Instrument während des ganzen Spieles und Gesanges stets die gleichen bleiben, lässt sich fast immer eindeutig feststellen, welche Tonhöhe der Sänger meint, auch wenn er bei leidenschaftlich bewegten Vortrage wesentlich „zu hoch“ oder „zu tief“ intoniert, ja die Beurteilung des Masses an Emphase, das ihn zu Abweichungen treibt, ist abhängig von der Kenntnis des gemeinten Tonsystems. Dieses unterscheidet sich von dem unseren ganz grundsätzlich. Die vier Intervalle zwischen seinen fünf zum Gesange verwendeten Tönen kommen in der europäischen Musik nicht vor. Allerdings bedarf es nur geringer Grenzverschiebungen, um sie in eine Reihe von Ganz- und Halbtönen zu verwandeln und dadurch dem modernen System anzugleichen. Doch führen solche Korrekturen, die neuerdings vorgenommen werden, um den Gesang „künstlerisch richtiger“ zu gestalten, zu einer völligen Verwüstung seines Charakters. An Musikschulen ausgebildete und bei Wettbewerben preisgekrönte Guslaren, welche die Europäisierung vornehmen, vollziehen den verhängnisvollen Bruch mit der Tradition eines Jahrtausends. Von dem Zwittercharakter ihres Singens kann man sich leicht an Hand der im Handel befindlichen Schallplatten solcher „chromatischer“ Guslaren überzeugen<sup>3)</sup>.

Das Tonsystem Vučićs und der von der modernen Musik nicht beeinflussten Sänger ist das des einsaitigen Instruments. Die Töne werden dort lokalisiert, wo die Finger der greifenden Hand die Saite am natürlichsten und bequemsten treffen. Die für die einzelnen Finger verschiedenen physiologischen Bedingungen des Greifens (Ringfinger!) wirken sich in der ungleichmässigen Anordnung der Töne aus.<sup>1)</sup> Diesem, vom Standpunkte der Akustik, der Schwingungszahlen und Saitenlängen völlig irrationalen, Tonsystem passt sich der Gesang überall, wo zur einsaitigen Gusla gesungen wird, an. Der Sänger lernt, die Töne des Instruments beobachten und treffen; es ist nicht – wie bei uns – die Aufgabe des Spielers, die Intonation nach den mit dem „inneren Ohr“ gehörten reinen Intervallen zu regeln. Diese kennen zu lernen, fehlt ihm überhaupt die Veranlassung. Wo hingegen die Gusla nach dem Vorbild höher entwickelter Instrumente mehrere Saiten angesetzt hat, in Mazedonien z.B., werden diese in reingemeinten Quarten und Quinten gestimmt und weder Spiel noch Gesang weichen von dem in der mittelalterlichen Kirchentonordnung

<sup>1)</sup> Über das Instrument, seine Geschichte und Verbreitung vgl. C. SACHS, Reallexikon der Musikinstrumente 1913.

<sup>2)</sup> Mit den durch die besondere Spieltechnik des Instruments bedingten Abweichungen.

<sup>3)</sup> Die sogenannte „Nova Intonace“ ist an sich nicht gleichbedeutend mit den hier getadelten Europäisierungstendenzen.

festgelegten System der Ganz- und Halbtöne ab. In der Praxis der montenegrinischen Guslaren hat sich ein vormittelalterliches System erhalten und nichts steht der Annahme im Wege, dass die Guslaspielder schon bei der Einführung des Instruments auf dem Balkan vor tausend Jahren die Töne in gleicher oder ähnlicher Weise bildeten wie noch heute.

Die Stimmung der montenegrinischen Gusla liegt verhältnismässig hoch. Nimmt man für Vučić die leere Saite mit einem zu hoch intonierten eingestrichenen c (=  $\overset{+}{c}^1$ ) an, so trifft der mit dem ersten (Zeige-)Finger gegriffene Ton ungefähr  $\frac{3}{4}$  Ton höher auf d<sup>1</sup>. Der zweite (Mittel-) Finger legt sich unmittelbar neben den ersten, es ergibt sich dadurch als nächster Ton ein zu niederes e<sup>1</sup> (=  $\bar{e}^1$ ). Der dritte (Ring-) Finger lässt, gemäss seiner andersartigen Greifbewegung, einen kleinen Zwischenraum zum zweiten und einen grossen zum vierten. Er teilt ein zu niederes c<sup>1</sup> (=  $\bar{c}^1$ ) ab. Der vierte (kleine) Finger berührt die Saite ungefähr auf dem Tone f<sup>1</sup>. Es ergibt sich die Leiter

$$\overset{+}{c}^1 \quad d^1 \quad \bar{e}^1 \quad \bar{c}^1 \quad f^1$$

Ungefährer Abstand in Ganztönen  $\frac{3}{4}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{2}{3}$

Der Ton  $\bar{e}^1$  darin, der vom ungelenkten dritten Finger seltener gegriffen als er gesungen wird, hat besonders schwankende Intonation. Die wichtigen Intervalle d<sup>1</sup>-f<sup>1</sup> und  $\bar{e}^1$ -f<sup>1</sup> entsprechen einer ziemlich reinen kleinen Terz und einem zu grossen Ganzton. Weder die Grösse der Tonabstände noch ihre Reihenfolge in der Leiter noch ihr Verhältnis zueinander entspricht also dem abendländischen System. Man verwendet am besten eine eigene Notierungsweise. Vgl. Anhang.

Die Töne des Guslasystems haben nicht nur ihre eigene charakteristische, feststehende Hervorbringung, ihren Finger, sondern auch ihre eigene unvertauschbare musikalische Funktion. Die leere Saite spielt in den instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen eine wichtige Rolle. Im Gesang wird sie nur gelegentlich als Unterstufe der Finalis, aber ohne ausgesprochene Charakteristik verwendet. Dagegen ist der nächsthöhere, d<sup>1</sup>, der zweite der Leiter, der häufigste, der eigentliche Grundton, die Finalis der weitaus meisten Kadenzen, der Ton der schlichten Erzählung, der Ruhe, von dem die grossaufgebauten Steigerungen ihren Ausgang nehmen und zu dem auch die aufgeregtsten Partien stets bald zurückkehren. Gibt er dem Vers den Charakter – dadurch dass er zu Anfang an betonter Stelle steht – so wird der Vers piano oder doch im Verhältnis zu den umstehenden Versen ruhiger und dynamisch schwächer vorgetragen. Auf dem darüberliegenden  $\bar{e}^1$ , der Nebenfinalis, münden einzelne Kadenzen. Es hat die Funktion des Überhöhungstones. Was d<sup>1</sup> normal erzählend mit ruhigem Ausdruck vorträgt, gibt  $\bar{e}^1$  nachdrücklicher, erregter, in jedem Falle lauter, durchweg – wenigstens vergleichsweise – im mezzoforte. Die Intonation schwankt stark je nach der Emphase des Überhöhungsausdruckes, sie kann sehr hoch und sehr tief genommen werden. Verse, die durch  $\bar{e}^1$  bestimmt werden, wechseln gern mit d<sup>1</sup>-Versen ab, oft in langer Reihe von Gegensatzpaaren

<sup>1)</sup> Ausführliche Untersuchungen der Geigentechnik jugoslawischer Guslaren aus allen Teilen des Landes erscheinen demnächst in den „Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität Prag“.

von Normalton und Überhöhungston.  $\bar{e}^1$ , der Ton des Ringfingers, ist un- selbstständig, ein Füllton zwischen seinen Nachbarn, ohne eigenes Gesicht. Man springt nicht von ihm ab oder zu ihm hin, er kommt nur im Durch- gang vor und kann nicht Finalis sein. Verse werden durch ihn nicht gekenn- zeichnet.  $f^1$  dagegen ist Ziel- und Sprungton, alle Steigerungen, mögen sie allmählich oder steil angesetzt sein, gipfeln in ihm und es ist charakte- ristisch für Ausdauer und Nachhaltigkeit der Erregung, wie lange  $f^1$  be- stimmender Ton bleibt. Kadenz bildet auch er nicht, sie klingen stets ab.  $f^1$  ertönt bei weitem am lautesten, ein echter Forteton. Piano kommt  $f^1$  überhaupt nicht vor. Sein Ausdruck ist vorzüglich heroisch. Alles Helden- hafte wird durch  $f^1$  vertreten.

Der Sänger bedient sich also nur dreier Hauptöne im ungefähren Um- fang einer kleinen Terz, zu denen noch zwei Nebentöne kommen, von denen der eine, der selten verwendete Unterfinalton, den Gesamtumfang des Tonsystems auf nahezu eine Quarte bringt. Darüberhinaus gibt es nach der Tiefe wie nach der Höhe gelegentlich einmal Sprünge, aber die Intonation dieser Überschreitungen ist nicht recht feststellbar. Der Sänger verfügt also über einen ausserordentlich bescheidenen Tonvorrat. Gerade die Beschränkung auf wenige funktional bedeutungsvolle Töne bildet aber die Vorbedingung dafür, dass sehr lange Epen musikalisch gestaltet werden können. Der Vergleich mit den „modernen“ Sängern, die nicht mehr durchhalten, oder mit dem mazedonischen Epos z.B. zeigt, dass das Vor- handensein vieler Töne der Charakteristik schadet, die Entwicklung im Grossen unübersichtlich macht und den Hörer vorzeitig ermüden lässt.

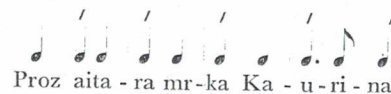
Die wenigen Töne werden nach ganz einfachen, aber sehr streng ge- handhabten Regeln angeordnet. Fast ohne Ausnahme hat jede Textsilbe nur einen Ton, der Vers also zehn distinkte Tongebungen. Jedes Versende kadenziert zur Haupt- oder Nebenfinalis. <sup>1)</sup> Es folgen einander im Liede also soviel Kadenzen wie Verse. Am Ende jedes Verses steht eine Pause von irrationaler Dauer, angefüllt von einer Spielfigur der Gusla, lang, wenn der Sänger aus irgendeinem Grunde einen Augenblick aussetzen will, normal bei ruhiger Erzählung; verkürzt mit atemlos sich überstürzendem neuem Anfang bei steigender Erregung. Abreissen der letzten Silbe, Hin- wegsetzen über die Pause und halbes Verschlucken des Ruhemomentes ist stehender Ausdruck geworden, der nicht nur angewendet wird, wenn der gerade vorgetragene Text Veranlassung dazu bietet, sondern auch wenn längeres affektloses Erzählen ermüdend werden könnte. Der Sänger spürt den Grad der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer und beurteilt zuver- lässig, welche Dosis an Stimulantien er braucht, um die grosse Gefahr jedes Epenvortrages, das Nachlassen der Spannung, zu bannen und die richtige Stimmung aufrechtzuerhalten. Dazu dient ihm in erster Linie die Geste des atemlosen Abbrechens und Wiederbeginns.

Die gesungene Versmelodie erschöpft keineswegs alle möglichen Kombinationen der drei Haupt- und zwei Nebentöne. Es liegen ihr viel- mehr einige wenige feste Modelle zugrunde, die fortlaufend abgewandelt werden. Die einfachste melodische Form des Verses ist die Deklamation auf dem Finalton. Sie steht immer am Anfang der eigentlichen Erzählung

<sup>1)</sup> Selten und unregelmäßig kommen ganz tiefliegende Verschlüsse vor.

und kann bei andauernder Ruhe einige Zeilen lang ohne viel Komplika- tionen festgehalten werden. Von ihr gehen die Steigerungen aus, zu ihr kehrt der Sänger immer wieder zurück. Bei bewegterem Vortrag wechseln, oft über lange Strecken, Zeilen auf der Finalis mit solchen auf dem Über- höhungstone. Die letzteren unterscheiden sich in ihrer melodischen Struktur meist dadurch, dass sie gegen Ende zur Finalis absinken, im ganzen also einen niedersteigenden Verlauf nehmen. Deutlich abwärts gerichtet ist die dritte melodische Gruppe, die heroischen Verse, die zu Anfang den höchsten Ton  $f^1$  nachdrücklich herausstellen und gegen Ende zur Finalis oder Neben- finalis abfallen. In ihnen bricht das  $f^1$  entweder als erster Ton sofort herein oder es wird nach einem oder mehreren Schritten erreicht. Nie hält es sich jedoch bis in die Kadenz. Jeder Vers muss es aufs neue erobern und wieder verlassen. So ergibt sich in dieser Versgruppe ein fortwährender Wechsel von steilem Aufstieg und allmählichem Absinken zum und vom heroischen Ton. Immer geht die Hauptrichtung der gesungenen Versmelodie dabei abwärts. Verse mit aufsteigendem Gesamtverlauf kommen im epi- schen Gesang überhaupt nicht vor. Auch damit beweist die Überlieferung wie Vučić sie vertritt, ihre Unberührtheit von Einflüssen der Kunstmusik. Die „modernen“ Sänger irren oft, im Dienste einer willkürlichen Wort- betonung, directionslos in ihrem Tonraume herum.

Wie in melodischer Beziehung hat der Gesang auch für die Rhythmik eine kleine Anzahl typischer Modelle, die variiert werden. Den Ausgang bildet stets die Ruheform, die Anordnung der zehn gleichlang gemeinten Silbentöne in fünf Zweier- oder Dreiergruppen, also die skandierende Deklamation des trochäischen Zehnsilblers. Geringere Sänger führen diesen Typus wohl auf grosse Strecken monoton durch und durchbrechen die Einförmigkeit nur gelegentlich durch unregelmäßig angeordnete stossweise Hervorhebung einzelner, dem Sinne nach bedeutend erscheinender Worte oder Silben. Vučić geht immer bald und planmässig zu Komplikationen über. Bei der Steigerung von ruhiger Erzählung zu leidenschaftlicher Darstellung wirken melodische und rhythmische Mittel zusammen. Die rhythmischen sind die manigfaltigeren. Beschleunigung der Werte – besonders gern auf den beiden ersten Silben oder auf der dritten und vierten – fasst zwei Silben- töne zu einem rhythmischen Werte zusammen, lässt den Vers zu Anfang oder im Innern auftaktig (jambisch) werden und bringt ihn auf weniger Tempora als zehn. Überdehnungen – vorwiegend auf den letzten Silben, aber auch im Innern – vermehren die Zählzeiten und lassen schwere Werte aneinanderstossen. Aber auch ohne Zuhilfenahme des Tempos finden Abwandlungen statt, Dreiergruppen schleichen sich, zuerst fast unbemerkt, ein, breiten sich aus und zuletzt verläuft die ganze Versmelodie in Tripel- takten. Die Umbildungen erfolgen niemals planlos, eine Änderung zieht die andere nach sich und am Ende der Entwicklung stehen Versformen, die vom Ruhetypus stark abweichen, ihm unter Umständen geradezu ent- gegengesetzt sind, z.B. statt des trochäischen Zehnsilblers der jambische, also fünf auftaktige Zweiergruppen



Proz aita - ra mr-ka Ka - u-ri - na

oder – besonders häufig – der zur Gänze oder zum Teil in Dreiergruppen aufgeteilte Vers, also drei Dreiertakte mit Auftakt



oder ein Dreiertakt mit Auftakt und drei Zweiertakte



Bei Mischung von Dreier- und Zweiertakten spielt die Verszäsur nach der vierten Silbe, die melodisch nicht spürbar ist, in rhythmischer Hinsicht durchweg eine wichtige Rolle.

Die Steigerungstechnik, die schon öfter erwähnte Kunst des Abwandelns einfacher musikalischer Versformen zu eigenartigen, komplizierteren, ist wohl überhaupt das wertvollste und interessanteste an Vučićs musikalischer Leistung. Sie bildet die – von den Forschern bisher kaum beachtete – Grundbedingung dafür, dass der Vortrag sehr langer Heldenlieder praktisch möglich ist, dass er weder in Monotonie verfällt noch durch fortwährendes Überspannen die Aufmerksamkeit abnützt. Vučićs Entwicklungsgruppen umfassen durchweg 6–12 Verse. Sie gehen aus von der melodischen und rhythmischen Ruheform des Verses oder, falls die Partie in einer bewegteren Phase des Liedes vorkommt, von einer verhältnismässig einfachen und ruhigen Versform, die zwar schon einigen, aber vorerst noch wenigen Konfliktstoff enthält. In sie werden nach und nach melodische und rhythmische Motive eingemischt, welche die Ausgangsform stören und allmählich zu ihrer Umbildung führen. Diese Elemente der Unruhe treten durchweg in Verbindung mit Form und Sinn des Textes ein. Sind sie aber einmal aufgenommen, so bleiben sie in den nächsten Versen als autonome musikalische Formelemente „hängen“, auch wenn im Text keine Veranlassung zu ihrer Beibehaltung mehr gegeben ist. Öfter befinden sich auf diese Weise Text und Musik geradezu in Widerspruch; Worte erhalten emphatische Heraushebung, die sie garnicht vertragen, nur weil das musikalisch auszeichnende Motiv im vorigen Vers sinnvoll eingeführt wurde und nun – vom Text her gesehen: sinnlos – weiterlebt. Während die Erzählung eilig vom einen zum anderen springen kann, hält die Musik ihre Elemente beharrlich fest. Erst im Laufe mehrerer Verse verblasen die Motive, sie gehen in den uncharakteristischen Ruhezustand zurück oder werden in neumotivierte weiterführende Entwicklungen hineingezogen. So haben die musikalischen Formelemente erstens Beharrungsvermögen: Jeder Vers hängt mit seinem Vorgänger eng zusammen und bildet ihn weiter; es gibt nur eine Rückung, die alles auslöscht, der Rückgang vom letzten, kompliziertesten Vers der Steigerungsgruppe zur Normalform, zum Beginn der nächsten Gruppe. Zweitens brauchen sie sich schnell ab: Als Mittel der Emphase sind sie nur kurze Zeit tauglich; dann müssen sie durch andere ersetzt werden oder der Sänger muss von vorn beginnen, von neuem aufbauen. Was für die Einzelmotive gilt, trifft in ähnlicher Weise auf die Steigerungsgruppen im Grossen zu: Sie fallen mit den Sinn-

abschnitten im Text nur annähernd zusammen. Oft arbeitet eine einmal in Gang gebrachte musikalische Evolution noch weiter, wenn der Text dazu eigentlich schon keine Motivierung mehr bietet; die musikalische Form lässt sich nicht so schnell abbremsen, wie die Erzählung umspringen kann, und so hält in inhaltlich schon wieder beruhigten Versen die heroische Emphase der Gipfelpartie nach.

Das Tonsystem gewiss ein Jahrtausend alt, inhaltliche Funktionen der Einzeltöne, wie wir sie aus vielbestaunten theoretischen Zeugnissen des frühen Mittelalters kennen, melodisch-rhythmische Versmodelle und eine Abwandlungstechnik, die an die uralten traditionellen Formprinzipien des nahen und fernen Orients erinnert und über das, was man „deklamatorischen Vortrag“ nennt, weit hinausgeht zu einer überaus eigenartigen, entwickelten musikalisch-autonomen Formgestaltung, echte Epik gesicherter Tradition und hohen Ranges, weder in historischer noch in künstlerischer Hinsicht „rudimentär“, sondern bei guten Sängern heute noch in voller Blüte – das ist das musikalische Bild des montenegrinischen Heldenliedes.

#### ANHANG.

##### I. Tonsystem.

Bei Einstimmung der Saite auf einem etwas zu hoch intonierten eingestrichenen c ( $c^{\sharp 1}$ ), ergibt sich folgendes Tonsystem. Die Nebentöne des Gesangs sind eckig eingeklammert.

Finger:	0	1	2	3	4
Notierung:					
Tonhöhe:	$c^{\sharp 1}$	$d^{\flat 1}$	$e^{\flat 1}$	$e^{\flat 1}$	$f^{\flat 1}$
Funktion:	Finalis, Normalton,	Nebenfalis, Überhöhungston,			Heroischer Ton.

II. Aus dem Liede „Heldentum des Rada Čevljanin“, Vers 2–16 der Platte L A 1013 (im Besitze des Slawischen Seminars und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität Prag). Die Gusla ist nicht berücksichtigt, ebenso nicht die Pausen an den Versenden, die – starken – Schwankungen des Tempos und die vom Sänger ausgeführten Verzerrungen der Stammtöne.

2.

No iz ta - me ni - će kon - je - ni - će  
Sondern aus dem Dunkel tauchte auf ein Reiter

3.

Na (h)a - la - tu vas u či - stu zla - tu  
Auf einem Fuchs, ganz in reinem Golde,

4. Na nje-ga je o - di - je - lo zor - no  
Auf ihm ist ein herrliches Gewand:

5. Do - bre to - ke i no - va do - la - ma  
Gute Brustpanzer und eine neue Dolama,

6. O pa-su mu kri - va ga - da - ri - ja  
Am Gürtel hat er einen krummen Säbel,

7. A - la-ta mu tu - če po ču-klji-ma  
Dem Fuchs schlägt er an den Kniebug.

8. Pre - ko pol - ja ko - nja na - go - nja - se  
Über das Feld trieb er das Pferd,

9. Sve mu a - lat sko - če na ko - la - če  
Immerfort sein Fuchs sprengt in grossen Sprüngen.

10. A vi - đe ga mla - da po - pa - di - ja  
Und es erblickte ihn die junge Popenfrau

11. Čim ga vi - đe poz - na ka - u - ri - na  
Sobald sie ihn erblickte, erkannte sie den Gjaur,

12. Da je glavom Če - vlja - ni - ne Ra - de  
Dasz es persönlich Radr von Cevo ist,

13. Od po - kr - va - va Če - va sa kra - ji - ne  
Vom blutigen Cevo aus der Grenzmark.

14. Po - vra - ti se u mer-mer a - vli - ju  
Sie kehrte zurück in den Marmorhof.

15. U to do - ba Ra - de na (h)a - la - tu  
Unterdessen kam Rade auf dem Fuchs,

16. A kad Ra - de do - de na (h)a - vli - ju  
Und als Rade in den Hof kommt,

## III. Anmerkungen.

Vers 2. Letzter Vers einer vorangehenden Gruppe. Forte-Vers, fast ganz auf dem heroischen f<sup>1</sup>.

Vers 3-14. Neue Steigerungsgruppe.

Vers 3-6. Abwechselnd je ein Vers auf dem Ruheton d<sup>1</sup> und auf dem Überhöhungston es<sup>1</sup>.

Vers 3. Völliger Rückgang zur Normalform. Piano-Vers, ganz auf der Finalis d<sup>1</sup>. Rhythmische Grundform.

Vers 4. Die kurze Textsilbe „je“ wird zum Anlass genommen, zwei Silben zu einem rhythmischen Wert zusammenzuschliessen. Der Vers wird auf-taktig.

Vers 5. Die Gruppe „njega je“ aus dem vorigen Verse ist geblieben und liegt jetzt auf „toke i“. Davor das Wort „Dobre“ merkwürdig überdehnt, da es sich sonst vor der flüchtigen Gruppe nicht behaupten könnte.

Vers 6. Die Störungsgruppe, jetzt auf „pasu mu“, ist schon taktisch dreiteilig geworden. Der Versteil nach der Zäsur noch immer ungestört im Dupeltakt.

Vers 7-8. Weitere Steigerung: Mit dem Ruhevers ist jetzt statt des Überhöhungsverses der heroische Vers gekoppelt.

Vers 7. Der Tripeltakt greift auf den ganzen Vers über, der jetzt statt der normalen fünf nur noch drei Takte hat und gleichsam zusammengespreßt erscheint. Erstes Ende der rhythmischen Abwandlung.

Vers 8. Melodischer Konfliktvers (die zackige Führung!). Rhythmisch neuer Beginn.

Vers 9-12. Abwandlungen des gleichen Modells auf dem Überhöhungston mit auf-taktiger Gruppe vom Ruheton her.

Vers 9. Die vier Silben vor der Zäsur in einem Dreiertakt. Dann durch den Text hervorgerufen – in starkem Gegensatz zu der glatten und schnellen

Bewegung der ersten Silben – zwei sehr gedehnte und übermächtig betonte Silben auf „skoče“. Gewissermaßen als Ausgleich Überdehnung der vorletzten Silbe.

Vers 10. Die Tripelgruppe beibehalten, jetzt mit Auftakt. Die Überbetonungen im vorigen Vers und die dortige Dehnung der 9. Silbe führen dazu, dass jetzt die Worte „mlada popadija“ drei ganz unmotiviert stosswise Hervorhebungen erhalten.

Vers 11. Der Tripeltakt zu Beginn ist geblieben. Die Worte „poznakaurina“ haben die – logisch sinnlosen – Betonungen, die noch von der Schilderung des springenden Pferdes stammen.

Vers 12. Die Gruppe vor der Zäsur in ähnlicher Abweichung wie bisher. Nach der Zäsur macht sich der Sänger das Weiterleben der Überbetonungen zunutze und lässt sie Worten zugute kommen, denen sie sinnvoll gebühren: dem Helden des Liedes.

Vers 13–14. Forte-Verse mit  $f^1$ , beide das gleiche melodische Modell. Schlussgruppe der Steigerung. Mit höchstem Nachdruck vorgetragen.

Vers 13. Der Tripeltakt zu Beginn ist immer noch da, jetzt wieder mit Auftakt. Die Silbe „kr“ metrisch überzählig, musikalisch aber gut zu hören. Während die Anfangsgruppe bisher auf dem Normalton lag, wird sie jetzt auf dem heroischen Ton stark hervorgehoben und, wie sich im nächsten Vers zeigt, besonders wirksam. Der Teil nach der Zäsur rhythmisch immer noch normal.

Vers 14. Der Tripeltakt, der sich vom Vers 9 ab gehalten hat und im letzten Vers aktiviert wurde, hat jetzt den ganzen Vers, auch den zweiten Teil „durchsetzt“. Zusammendrängung in drei Takte. Stelle der stärksten Abweichung von der Normalform. Der Text rechtfertigt die Höhepunkthaltung keineswegs. Die Zeile gehört textlich schon zur beruhigten neuen Gruppe. Die Musik kann nicht „bremsen“ und braucht noch einen Vers, in dem sich die eingeführten Konflikte auswirken. Auch sind im ganzen mindestens zwei heroische Verse nötig als formales Gegengewicht gegen die Gruppe 9–12, die den Überhöhungsvers stark intensiviert hat. Nur ein  $f^1$ -Vers als Abschluss wäre dürftig. So befinden sich Text und Musik in offenbarem Widerspruch.

Vers 15–16. Beginn einer neuen Gruppe. Alles vorige ausgelöscht. Starker Rückgang des Tempo, das während der letzten Gruppe immer mehr beschleunigt worden war.

Vers 15. Normalvers.  $d^1$ . Piano.

Vers 16. Überhöhungsvers.  $es^1$ . Mezzoforte. Die Fortsetzung bringt regelmäßigen Wechsel von Normal- und Überhöhungsversen.

No discussion.

10. Priv.-Doz. J. MUKAŘOVSKÝ, Praha: *Intonation comme facteur de rythme poétique*.

En faisant l'analyse du rythme poétique, on a pris très souvent pour point de départ – qu'on l'ait dit expressément ou non – la notion de l'isochronisme. C'est pourquoi la plupart des théories de la versification étudient de préférence les plus petites parties du vers, celles dont l'isochronisme peut être facilement saisi ou même enregistré au moyen d'appareils. Nous ne voulons nullement contester le fait que la tendance vers l'isochronisme est inhérente

à n'importe quelle sorte de perception rythmique; dans la poésie il y a, même hors de la prosodie, dite quantitative (dont nous ne nous occuperons pas dans cette étude), des espèces de vers où cette tendance apparaît nettement ou est même, pour ainsi dire, palpable; ainsi, dans le folklore, on trouve parfois des jeux de rythme qu'on doit scander en récitant pour compter les ictus dont la somme donne un chiffre, mentionné dans la formule récitée. Mais à côté de tels types, on en trouve d'autres où l'isochronisme, du moins celui qui est objectivement constatable (puisque l'isochronisme dit „subjectif“ caractérise plutôt l'attitude du sujet percevant que l'objet perçu) ne joue aucun rôle. En basant la théorie du vers sur l'isochronisme, on rétrécit donc dangereusement son champ de vision.

On peut même dire qu'en abordant le problème du rythme poétique du côté de l'isochronisme, on risque d'en déformer d'avance la perspective. Quoiqu'une série rythmique s'écoule nécessairement dans le temps, notre attention n'est pas inévitablement portée vers cet écoulement, mais elle est tournée en première ligne vers la forme-figure („Gestalt“) de cette série. BENUSSI (Psychologie der Zeitauffassung, Heidelberg 1913) écrit là-dessus: „Sobald eine rhythmische Erscheinung im Spiele ist, drängt sich nicht mehr die eigentlich zu erfassende Dauer (m.a.W. ein extensiv beschaffener Gegenstand, dessen relativ auffälligeres Merkmal in seiner Größe liegt) in erster Linie auf, sondern etwas durchaus Qualitatives, das wohl in enger Beziehung zu der vorliegenden, rein quantitativ bestimmten Grundlage (Geräusche, die einander in gegebenen zeitlichen Abständen folgen) steht, von ihr aber ebenso verschieden ist, wie eine melodische Figur von der Mannigfaltigkeit der Töne, die sie begründen. So wie die Melodie unsere Aufmerksamkeit von den Tönen und den Tondistanzen selbst abzulenken vermag, so vermag die rhythmische Gestalt die Auffälligkeit der Zeitabstände, in denen sich ihre Träger befinden, nahezu vollständig zurückzudrücken“ (p. 420).

Il faut donc poser la question sur l'essence du rythme poétique de la manière suivante: quel est le facteur essentiel et indispensable pour la formation de la forme-figure („Gestalt“) du vers? <sup>1)</sup> Ce n'est qu'alors qu'on pourra espérer atteindre le trait essentiel pour n'importe quel type de vers, au moins en ce qui concerne les systèmes linguistiques et prosodiques dans lesquels nous puisons nos matériaux. La métrique traditionnelle pourrait suggérer l'opinion que, dans un système prosodique fondé sur l'accent, c'est le nombre fixe des ictus, dans un système syllabique, le nombre fixe des syllabes, qui dessinent les contours de la forme-figure. Mais on trouve dans les systèmes syllabiques (par ex. dans la poésie française) de même que dans les systèmes accentuels (par ex. dans la poésie allemande et tchèque) un certain type de vers libres qui restent des vers, quoique n'ayant aucune trace d'organisation interne; nous donnerons des exemples empruntés aux trois littératures mentionnées. Exemple français:

<sup>1)</sup> Qu'il nous soit permis d'invoquer l'exemple donné par M. A. MEILLET dans ses Origines indo-européennes des mètres grecs (Paris 1923) de même que celui des théoriciens du vers russe (p. ex. M. B. TOMAŠEVSKIJ dans son livre Russkoje stichosloženije, Petrograd 1923) qui, les premiers, ont frayé la voie à l'opinion que le vers doit être tout d'abord regardé comme une unité rythmique avant d'être décomposé (théoriquement) en segments isochrones.